中央音乐学院图书馆藏书
书号 El-6/t ecb 2
登记号 39527

論及到巴赫及其作品，首先我們应該举三首协奏曲(a小調、E大調、d小調)为例。这些乐曲虽然有模仿露卡特里(Pietro Locatelli, 1693—1764)和維瓦尔第(Antonio Vivaldi, 1675—1743)之处，但仍然可称作德国大师中的崇高的声音。E大調的作曲技巧較a小調尤为困难，d小調是为兩把小提琴而作的乐曲，这首曲子至今仍然凌駕於此类作品之上。其次是1720年在奎登所作的六首乐曲：奏鳴曲（g小調、a小調、C大調)和古組曲（b小調、d小調、E大調)。第一奏鳴曲最被人喜爱和經常演奏。第二奏鳴曲的規模相当龐大。第三奏鳴曲是其中最重要的一首，它含有关乎到命运的一种神祕的感覚的节奏。特别

应該提起的，是巴赫在这个乐曲中使用了無限的多声的幻想，並应用了綜合的賦格的技巧（模仿、扩大、縮小、反轉、卡农、压縮进行）。第一組曲由八个部分組成，第二組曲是最重要的。巴赫在無伴奏的奏鳴曲之外，还有附伴奏的b小調、A大調、c小調、f小調、E大調、G大調等六首乐曲。这些乐曲从音乐史的立場来研究，是非常有趣和富有艺术价值的。

E大調协奏曲

这首协奏曲是巴赫的协奏曲中最受欢迎的一首作品。

第一乐章 Allegro 开始的旋律是这样的：

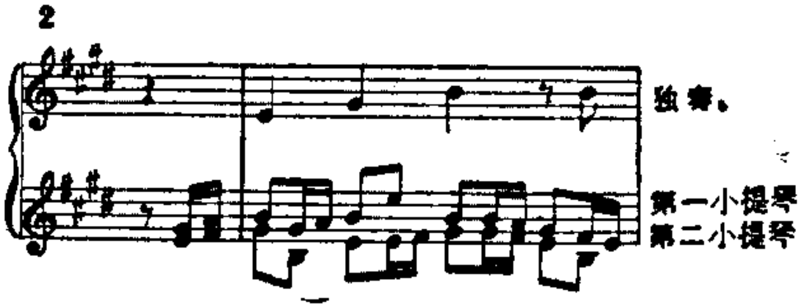
旋律的風格多少受到当时由意大利傳入的协奏曲風格的影响。乐器的編配由第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴和使用同名

低音和弦作基础的古鋼琴（Cembalo）組成，这是当时最通常的編制形式。

这首乐曲由三个乐章組成，第一乐章分为三部分，第三部分是第一部分的重复（所謂“Reprise”），第二部分（52小节）是轉調部，70小节以后，旋律則以关系小調（#c小調）和它的关系調作为旋律的主調。从曲式上来分析，这个乐章（第一乐章）的形式与咏嘆調形式並沒有什么区别。如果把这个乐章和現代的奏鳴曲式比較一下也略有类同之处，可以把它分成为第一部、展开部、再現部。但第一部的終了部分与原始的主調不同，特别是在它們中間出現了很多的主題，这样就和現代的奏鳴曲式不完全相同。（主要是因为巴赫、亨德尔时代的奏鳴曲，多半是沿用以前科列里（Corelli）的对比原則“快-慢-快-慢”所产生的奏鳴曲式。在曲式上也不像近代奏鳴曲式这样完整。近代的奏鳴曲式是在1750年以后由維也納古典派三大音乐家所完成的。）巴赫时代的协奏曲

是以最初出現的旋律作为基調的，其中的动机有时采用各种形式，由此再产生新的主題和动机。

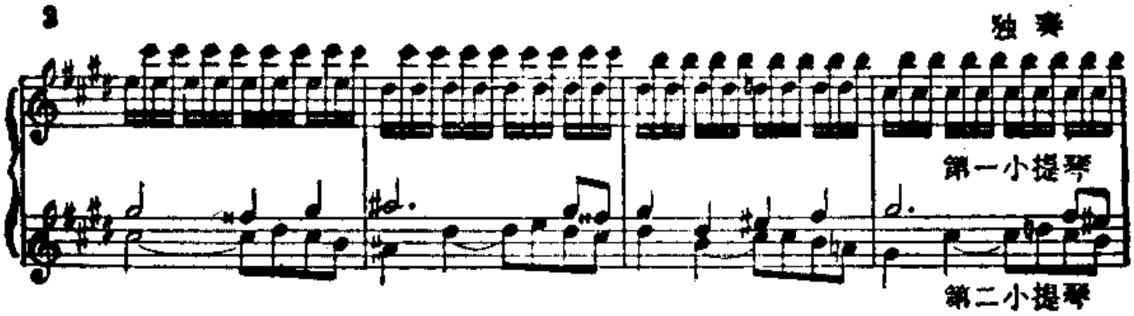
現在我們再返回来研究一下乐曲的前11小节，在主旋律的进行中，有一个地方是以小提琴独奏和小提琴全奏（tutti）一起出現的，独奏部分与全奏部分之間的竞奏（协奏）是这样开始的：



在独奏部分的主旋律中首先出現的是第一动机。全奏部分是第二动机。然后独奏再把开始乐句中的动机加以活躍的变化，經过3小节后再进入全奏。以下乐曲进行都是如此：把动机旋律加以变化，使独奏和全奏交錯着进行。

第二部分从第5小节开始，在小提琴合奏部出現新的旋律，如果仔細地研究一下，可以看出是把这个动机加以变化的，这样就可以使它的时值

延長四倍．这种手法在当时非常盛行，巴赫在这方面（独奏部分的处理和音調的轉換的方法）是很有成就的．例如：



就这样，小提琴独奏部分經过琶音(Arpeggio)等独奏技巧，再进入像下边那样压縮了的互相竞奏技巧的二重奏部分：

第二部分的終了部分，有数小节的裝飾乐句(Cadenza)，該乐句終止在五度关系調上，然后再回到反复乐句．

第二乐章 Adagio c小調．这是一首优美的变奏曲．开始6小节虽然仅是低音的轉調和省略，但总貫串着固定低音型(Ostinato)的風格．整

个乐章像一股無尽的清流，充滿了火一般的热情，没有一处不使人感覺到这是一首美妙的乐曲。

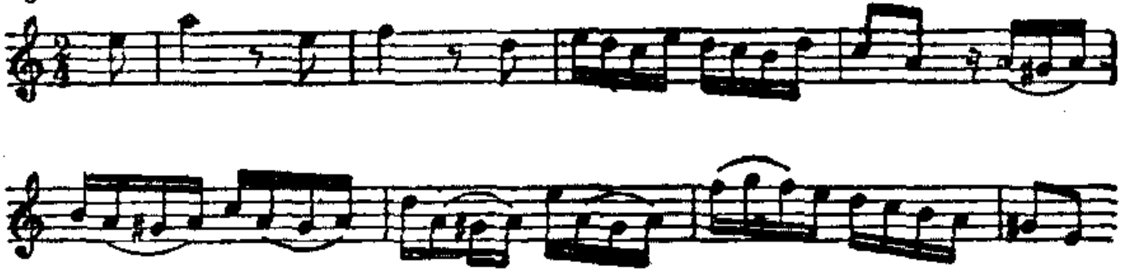
第三乐章 Allegro assai $\frac{3}{8}$ 拍 E大調。在反复了五次的 16 小节完全相同的全奏的主旋律中，出現四次正規的独奏，而且在出現的时候又都採用不同的变化了的意大利風格的迴旋曲形式。独奏部分出現在开始的正規的 16 小节，最后的独奏部分是它的兩倍（32 小节）。

a 小調协奏曲

一般把这首曲子称作第一，而把 E 大調的称作第二协奏曲。全曲由六个乐章組成，在乐器編配方面有独奏小提琴、第一小提琴、第二小提琴、中音提琴及低音部（在这个部分使用与大提琴及低音提琴的低音相近的鋼琴）。

第一乐章在原稿上虽然沒有規定速度，也可以看出是快板（Allegro）$\frac{2}{4}$ 拍。主旋律的动机是由 24 小节的全奏开始的。

5



下面是由活躍的小提琴开始，弦乐部分則用非常謙遜的手法，时而纖細地伴随着主旋律並进，时而形成主旋律的和声伴奏。在每个銜接的地方多半都是全奏。

本乐章独奏的第一部分是这样开始的：

6

以后反复到五度上的 e 小調，其旋律是非常优美的。

第二乐章 Andante $\frac{4}{4}$ 拍 C大調。这是巴赫小提琴曲的徐緩部所特有的 Ostinato 低音部的变奏，大体用 4 小节、6 小节乃至 8 小节作为基准。共分 8 个乐段，巴赫在如步伐整齐的伴奏部分上边，用美妙的音符建筑了优美的变奏曲風的旋律，

确实給近代的作曲家遺留下巨大的影响。

第三乐章 Allegro assai $\frac{9}{8}$ 拍 a 小調。其 24 小节的主旋律如下:

7

8

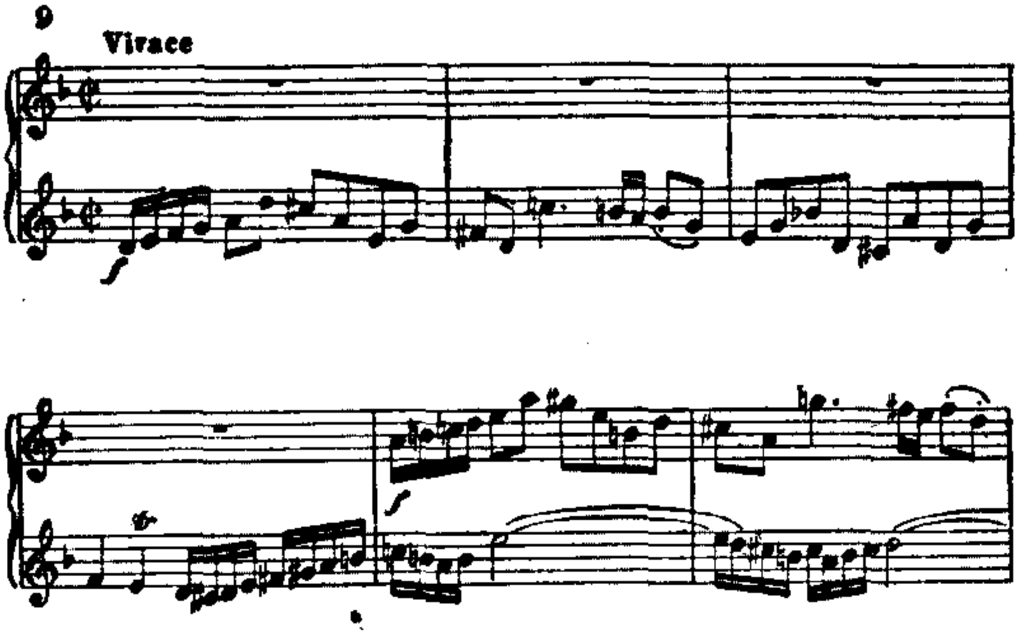
繼續出現的独奏第一部分也是从上边那样的旋律开始的。以后的独奏第二部分轉到了五度上的 e 小調，旋律进入稍有变化的裝飾乐句以后便終止在 E 大調上，然后再回到主調。經过数小节的全奏，独奏部分再以同一的旋律出現，最后再进入稍有变化的全奏部分，全曲便告結束。

兩个小提琴用的 d 小調协奏曲

这首协奏曲与以前兩首所不同的地方，从外表上看来，是兩个独奏提琴和大提琴与鋼琴之間

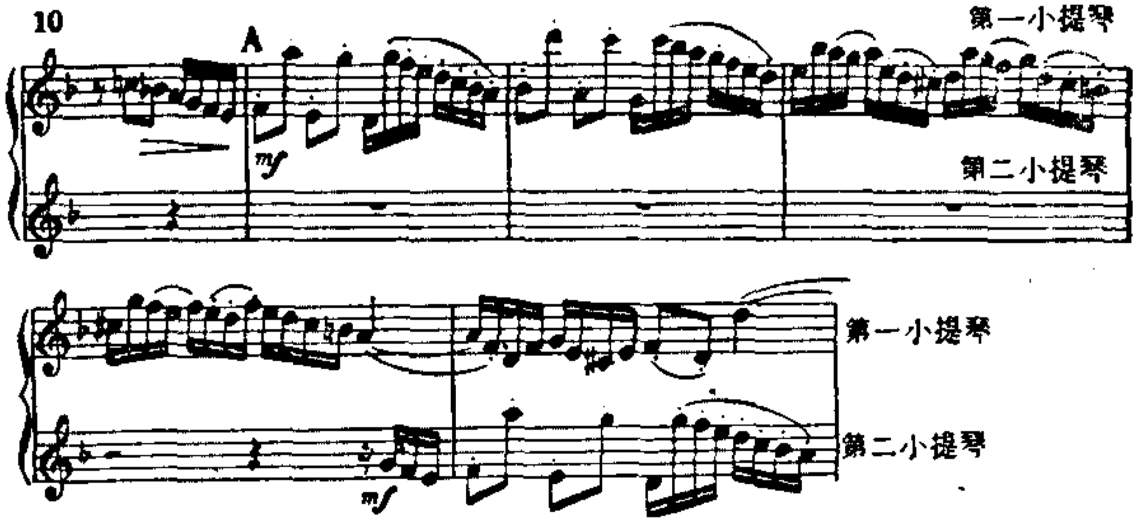
的对比。但如进一步来观察，就不仅是兩个独奏提琴之間的竞奏，这兩个独奏提琴与弦乐之間也有密切的联系。換言之，也可以說这首乐曲是"附有弦乐及鋼琴伴奏的小提琴二重协奏曲"。

前面已談过的兩首协奏曲，無論是独奏乐器和弦乐器都协同一致地来表現主旋律的乐想。而这首乐曲則首先用独奏部分的第一提琴来演奏乐曲的主旋律。在它以后 4 小节的地方，独奏部分的第一小提琴才在五度上以赋格的風格开始竞奏。



乐曲进行到 21 小节，第二独奏小提琴暫时休息。第一独奏小提琴部分出現了第二主旋律。

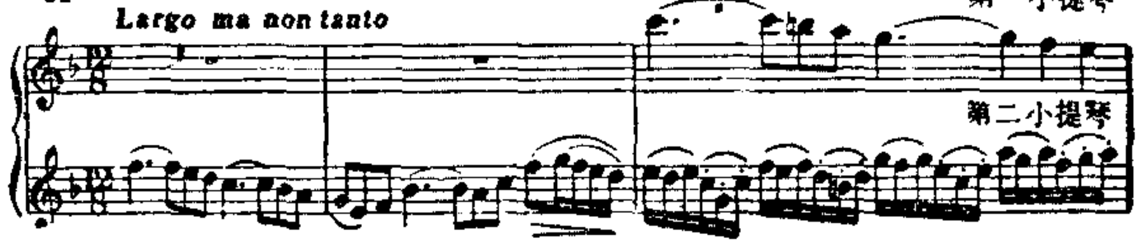
10



於是第二独奏提琴再在 4 小节以后用同一調子，用同音型的旋律出現在独奏部分。乐曲进行到第 37 小节时，第一独奏小提琴暫时沉默起来，第二独奏小提琴便追赶上来，經过一段全奏后，兩个独奏小提琴再把第二主題的动机加以变化。随后又展开了新旋律的竞奏，再一度把第二主題轉到 d 小調，最后以全奏主旋律而結束第一乐章。

第二乐章 Largo ma non tanto $\frac{12}{8}$ F 大調。第二独奏小提琴像靜靜的流水一样进入主旋律，在第 2 小节以后第一独奏小提琴出現在五度上：

11



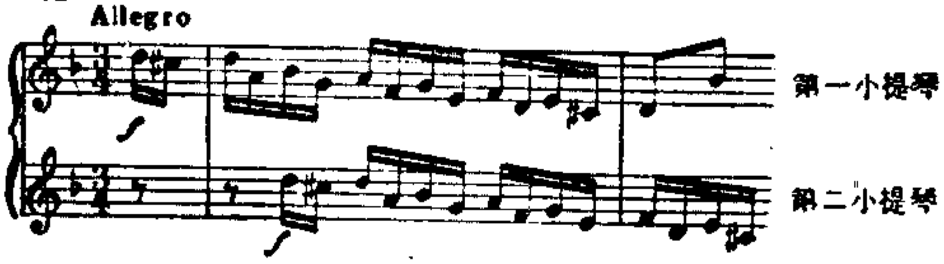
弦乐部始終是 Basso Ostinato 的手法，作了無数次的轉調．在第 7 小节第二独奏小提琴在 d 小調上把主旋律剛一显露就馬上轉入第二独奏部的新的动机．第一独奏小提琴是使用降 B 大調来演奏主旋律的．第二小提琴在 2 小节之后追随着．在第 16 小节，新动机的出現形成了第三独奏部分，一直繼續到第 41 小节．在第五独奏部的主旋律中間，出現了各种各样的动机，从第 41 小节起是由第一独奏部分融合而成为第六独奏部分．在这部分的結尾部，安静地結束了第一乐章．

第二乐章　巴赫仍然运用了写协奏曲时所慣用的 Ostinato 的手法，以恰空(Chaconne)形式構成．每个乐节都有轉調．

第三乐章　Allegro $\frac{3}{4}$ 拍 d小調．第一独奏小提琴首先开始，第二独奏小提琴以卡农形式追赶於后：(見例 12)

第一独奏部分含有各种动机，以全奏形式完結其第 2 小节，再以新的动机由第一独奏小提琴

12



开始。到了第 4 小节第二独奏小提琴再以同調追赶着，从第 37 小节开始，第一独奏小提琴奏出了主旋律。40 小节以后的动机出現在弦乐部分，独奏小提琴則作和声的伴奏。到第 48 小节乐曲进入第三独奏部分，在这一部分，第一独奏小提琴首先把第二独奏部分轉到五度上的調来演奏，第二独奏小提琴相繼在 4 小节以后。到了第 60 小节，独奏小提琴又演奏主旋律的动机。弦乐部分在 72 小节又出現了新的动机。第四独奏部分首先出現在第二独奏小提琴上，以后再出現在第一独奏小提琴上。在这个部分，弦乐中也有主旋律，从第 86 小节开始，主旋律首先轉到 g 小調，然后又轉到 d 小調。从第 96 小节开始，乐曲便进入了第五独奏部分。这个部分是由第二独奏小提琴以 g 小

調的旋律开始的，第一独奏小提琴在后追赶，下边紧接着就出現了以前各部分的动机，到了第134小节便又回到了主旋律，然后再照样反复一次便結束这个乐章。

以上所述的三首协奏曲之中，現今最受欢迎的和經常演奏的是第二号作品E大調协奏曲，第一号作品a小調协奏曲在音乐会中很少有人演奏，但都是古典技巧的精华。如果沒有很高深的技术或者不是演奏家来演奏这些乐曲，是很难达到乐曲的要求的。然而对於在学習与鍛煉阶段的演奏者們来說，这些乐曲却有取之不尽用之不竭的無限丰富的精华。实为古今的名曲。关於小提琴二重协奏曲在現今虽然很少演奏，但作为音乐宝庫中的文献来說却是独一無二的。

巴赫在小提琴曲的創作方面，除上述的三首协奏曲外，还有六首非常有名的無伴奏奏鳴曲。

这些乐曲的原稿遺留到現在仍保存在柏林国立圖書館的那份恐怕算是最古的了，有很長

一个时期都認为是巴赫亲笔的手稿，以后經斯皮塔（Spitta，1841—1894德国音乐理論家，巴赫研究家）判断，說这些曲稿是巴赫的第二个妻子安娜·瑪格达丽娜的笔蹟。

这些小提琴曲虽然称做奏鳴曲，但在形式上和現代的奏鳴曲有許多不同之处，关於这个問題，前面在解說协奏曲时已略略談到，这里就不再說明。

我們这里所說的奏鳴曲、协奏曲、交响曲，乃是指維也納古典乐派以后的各种乐曲而言．現在我們翻开曲式学、作曲法、音乐通論等書籍，便可以看到奏鳴曲、协奏曲、交响曲的第一乐章是由奏鳴曲式構成的．而全曲則多半是由三个或四个乐章組成．同时这些乐曲又都是为了一个或一个以上的器乐而編成的奏鳴曲．因此，我們也可以說，协奏曲是为独奏乐器和管弦乐器而編成的，交响曲是为管弦乐器而編成的．然而在前面我們又說巴赫的协奏曲的第一乐章不像是現代奏鳴曲式，

这又是什么意思呢？主要是因为奏鳴曲也是随着历史的發展而發展和变化的，下面我們仅就奏鳴曲的演变过程来略加說明：

所謂奏鳴曲(Sonata或Sonate)—詞，乃来源於拉丁文的“Sonare”即“响”的意思. 比利时文的Zurnai和印度文的Sânâi等等可能是同义語，从比利时地区开始一路傳向东方，一路傳向西方，中国叫作嗩吶，而日本則用了葡萄牙的文字来表示. 在十七世紀的时候，由於独立演奏乐器日漸發达，人們便將Sonata一詞用来表示“器乐曲”来和“歌謠”(Cantata)这个詞相对. 十六世紀末叶，随着歌剧与聖剧的兴起，器乐的演奏也發展到了相当的程度，当时維也納乐派的音乐家們曾創造了ricercar（技巧地作成的賦格）cantate（交声曲）canzone（抒情歌曲）等自由的乐曲形式.

在1617年，音乐家畢阿鳩·瑪里尼使小提琴奏鳴曲以独立的器乐曲形式出現（但他用了交响曲的名称）. 在德国，从1610年开始盛行的、用舞

蹈曲集合而成的古組曲(Partita),不久便作为乐曲的第一乐章而加进了奏鳴曲,不久傳到了意大利,又把复調音乐手法的奏鳴曲作为第一乐章而附加进来. 因而在不久以后,用严格的复調音乐手法作成的教堂奏鳴曲和集合舞曲而成的古組曲(称为室内奏鳴曲)之間的区别就变得微小了. 如当时用四种乐器演奏的奏鳴曲,就是維也納乐派特征的代表. 当时在提琴演奏的技巧方面有很大的进步,又出現了一种乐器独奏附"数字低音"伴奏的乐曲,用兩个小提琴加一个奏数字低音的乐器. 这样就很快地形成了一种常見的典型編制. 往往用鋼琴演奏"数字低音"部分,再用弓弦低音乐器(如大提琴)重复,这样的三重奏一直保持到十八世紀中叶,直到海頓的弦乐四重奏及古典的鋼琴三重奏出現以后才被取代.

这些初期的奏鳴曲和抒情歌曲(Canzone)的形式很不一致,它們在乐曲的結構上、样式上是沒有定型的,是自由發展,甚至自由到令人覚得不連

貫，使人体会不到它們所表現的是什么，这样严重的程度。

最初，結構坚固的奏鳴曲是科列里的作品。他的作品是建筑在对比的原則上的。各乐章連接的規律是"慢-快-慢-快"，而其中第二乐章"快"多半是使用賦格形式。第四乐章則常常借用舞曲形式，这样的形式一直使用到十八世紀下半叶巴赫、亨德尔的年代。到了1750年以后，海頓、莫扎特的年代，奏鳴曲式逐漸变成以"快-慢-快"三个乐章組成的乐曲，例如：庫諾(Johann Kuhnau, 1660—1722)、斯卡拉蒂(Domenico Scarlatti, 1685-1757)、E. 巴赫 (Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)等人的作品都是这种形式的有功績的創作者。

奏鳴曲發展到貝多芬的年代，又变为四个乐章，而且在形式上也比較自由，这种形式也就是現在我們所慣用的形式，其正規的形式大体如下：

第一乐章：一般是採用 Allegro 或 Moderato 等比較快速、活潑的速度，在乐曲形式上主要是

采用奏鳴曲式,(奏鳴曲式和奏鳴曲是完全不同的❶.

- 奏鳴曲式 Sonata form
  - 序奏(Introduction)
  - 呈示部——(Exposition)
    - 第一主題——主調
    - 連句
    - 第二主題——轉調(五度上)
    - 小結尾
  - 展开部——主題的發展、变化、对比部.(Developement)
  - 再現部——(Recapitulation Reprise)
    - 第一主題——与呈示部同調
    - 連句
    - 第二主題——此处与呈示部的第二主題相反是在主調上.
    - 小結尾
  - 結尾部(Coda)

以上是奏鳴曲的大概輪廓,但也有时用同一

---

❶ 奏鳴曲式是乐曲中最發达、最完整的乐曲形式,它可以將要表現的主題加以多种多样的变化和巧妙地加以發展,而奏鳴曲則指整个的乐曲(包括奏鳴曲式在內的乐曲)而言.

个調子来作第一乐章和第四乐章的（或是采用大小調的对比关系），也有时把中間的第二乐章写成为第一乐章的隣調等等.

以后貝多芬又把小步舞曲（Menuetto）及諧謔曲（Scherzo）作为奏鳴曲的第三乐章，把行板（Andante）和柔板（Adagio）用作奏鳴曲的第一乐章，於是以后的作曲家便相繼仿效，在作曲上也就出現越来越多的自由形式，現代也有用一个乐章或兩个乐章来写奏鳴曲的. 但純粹正規的奏鳴曲則和前面所說的一样是以四个乐章構成的为标准.

我們初步了解了奏鳴曲式以后，再来談談巴赫的六首無伴奏奏鳴曲. 原来这六首乐曲是三首奏鳴曲和三首組曲，並以互相交錯地排列的方式而組成的. 关於巴赫的奏鳴曲在前面已有說明，主要是采用多音的复調音乐手法構成的，而組曲則是采用了从1610年就在德国开始流傳的由舞曲集合而成的組曲. 在这些奏鳴曲中，巴赫試驗

把手風琴的多音的复調性移用到小提琴上来.

現在我們就先來談一下巴赫的三首奏鳴曲.这三首乐曲都是由四个乐章構成,而且从严格的意义来説是当时奏鳴曲的典型.第一乐章具有徐緩的庄严的風格,然而它的旋律又多是裝飾性的.現举例於下:

第一 g 小調 Adagio $\frac{4}{4}$ 拍

第二 a 小調 Grave $\frac{4}{4}$ 拍

第三 C 大調 Adagio $\frac{2}{4}$ 拍

像这样的曲調在技巧上虽沒有什么困难,但是从旋律上或音符上却經过了較細膩的裝飾,因而演奏家們在演奏这些乐曲的时候也很难掌握乐曲的情感.

第二乐章以复調音乐的手法接在序奏的第一乐章之后,在作曲的技法上隐存着教会奏鳴曲的严格手法.

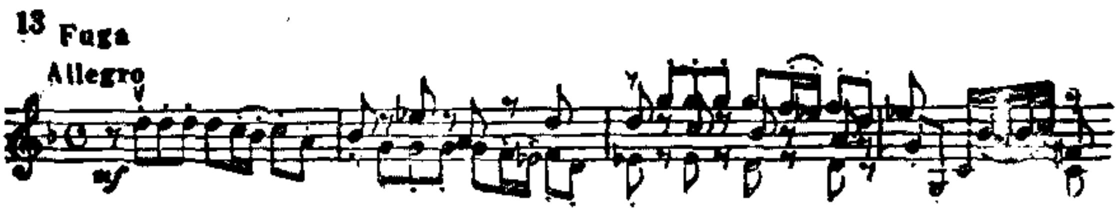
第三徐緩的乐章,轉入关系調,在这些乐曲中

使用了比風琴和鋼琴还質朴的旋律乐器来表演重音奏法和巧妙的开放弦、清晰的节奏。这些充满了热情的奏鳴曲，确可称为庄严不朽的偉大名著。

第一奏鳴曲　g小調

第一乐章 Adagio $\frac{4}{4}$ 拍子 g小調。乐曲像标示的那样，以徐緩的速度奏出流利的曲調，在細長的有如河流般的音符中，进行着时隐时現的活潑的裝飾音型。从第14小节开始了c小調的提示乐句，然后主旋律在上声部以健康活潑的进行进入中声部。旋律的基础音（Bass）在这里有很大的重要性，並时常突現於旋律音之外。

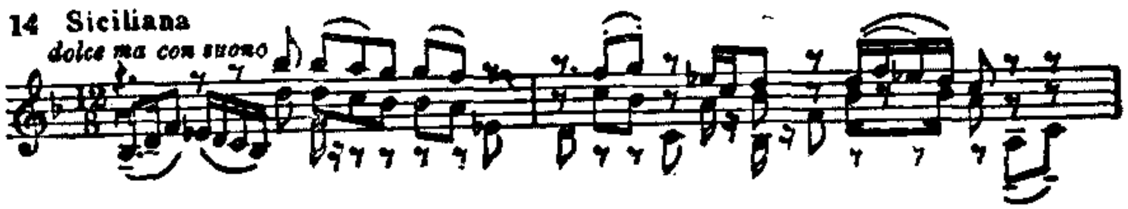
第二乐章 Allegro 賦格 g小調 乐曲以下例的主題开始：



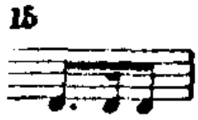
这一乐章在乐曲的性質上，有些地方是受到

了对位处理方法的限制，因而也就比較簡單，有时也流露出不使用和弦的奏法，因而不能很好地来表达主題．在乐曲中間有几个地方使用了單音的琶音組句．在这方面巴赫大胆地擺脫了科列里的复調手法，而成为一种嶄新的風格。

第三乐章采用了纖細的、优美的、富有田园風味的西西里亞舞曲的風格，並运用了 $\frac{12}{8}$ 拍子来表演乐曲：



巴赫之所以把这首意大利風的舞曲加进来，是想要求得到对比上的美才这样处理的．但一般的評論都認为：因为过多地使用了复調处理方法，使得这首柔和的乐曲失去了它所应有的細膩性．但对巴赫的惊人的复調处理手法又都十分讚叹．当我們欣賞名家演奏这首曲子的时候，我們絲毫不感到压抑，当西西里亞所特有的节奏：



断断續續高低起伏地出現的时候，我們可以感覺到在这种特有的音乐中充滿着無限的美感。

第四乐章　Presto $\frac{3}{8}$ 拍 g 小調．这一乐章是由兩部分構成的單音乐乐章．第一部分終了时轉到五度上的新調．第二部分又回到原調，而且有絡繹不絕的十六音符的飞快进行的感覺。

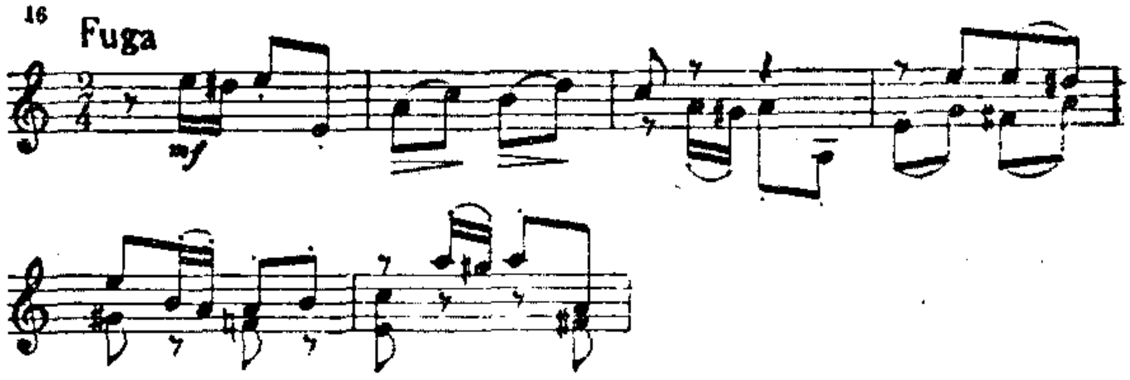
第二奏鳴曲　a 小調

第一乐章　Grave $\frac{4}{4}$ 拍子 a 小調．主旋律几乎完全在上声部，庄严的曲調中滲透着优美的气氛。

第二乐章是由 $\frac{2}{4}$ 拍子的 a 小調賦格形式構成。和巴赫同时代的音乐家瑪梯松(Johann Mattheson, 1681—1764)对这首曲子非常讚賞．本乐章的主題如下：

这首乐曲如果作为大型的乐曲的素材来說，

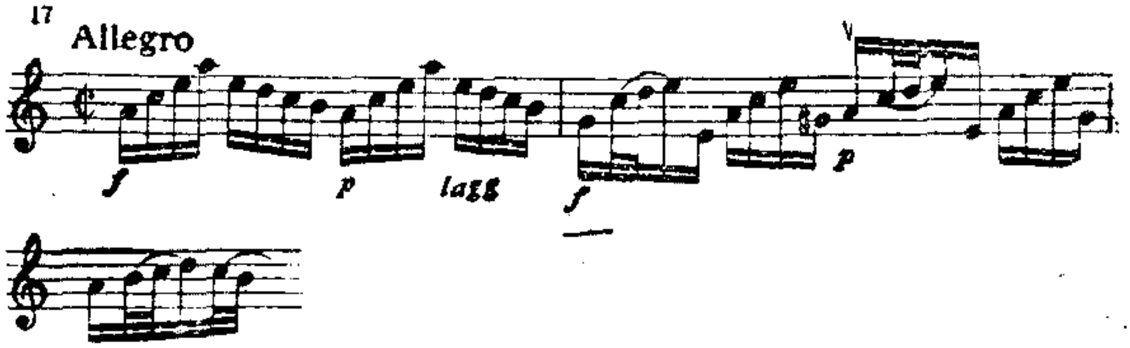
16



则缺少合理的發展基础，作为賦格曲来說，在乐曲的进展方面确实有很多惊人之处，而且在其中交織着各种音型的插句。

第三乐章 Andante $\frac{3}{4}$ 拍子 C 大調。旋律轉到它的关系調上。整个乐章由二部歌曲形式組成。很長的优美的旋律在短促的基础音上边展开。

17



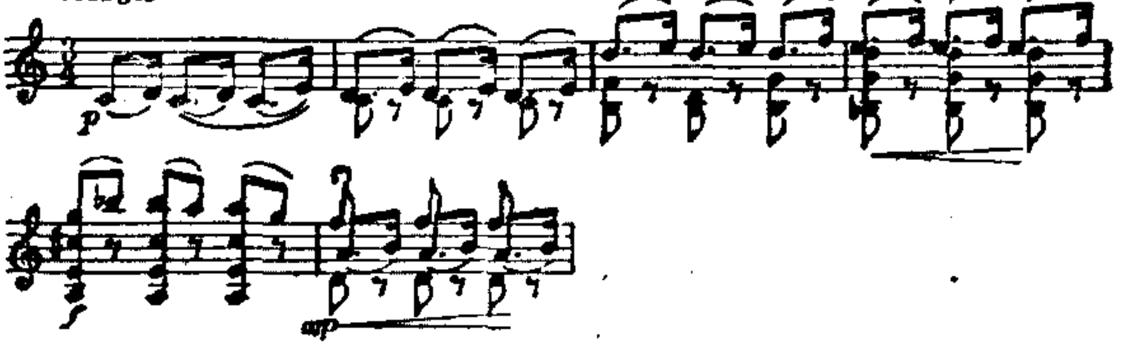
第四乐章 Allegro $\frac{2}{2}$ 拍 a 小調。这个乐章与第一奏鳴曲的終曲相同，也是由二部分組成的。裝飾的十六分音符进行，很有协奏曲或意大利序

曲的風格. 特别是同音型的强弱反复，更增强了乐曲的效果，加深了听者的印象. 这乃是当时作曲家們最爱用的一种手法. 第二部分开始的地方又浮行起了第一部終結部分 e 小調的旋律，並把原有的音型加以变化和对比.

第三奏鳴曲　C 大調

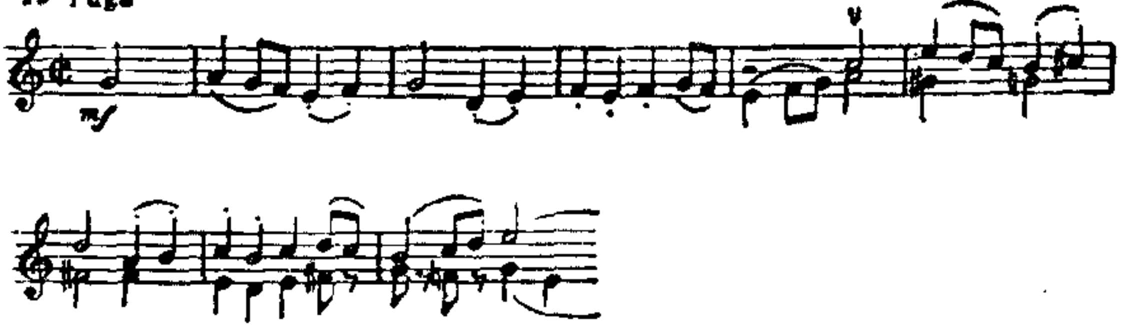
第一乐章　Adagio $\frac{3}{4}$ 拍子 C 大調. 整个乐章貫串着比其它奏鳴曲节奏更要簡單些的旋律，这样的旋律时而出現在上声部，时而出現在中声部. 乐曲的气魄是十分健壯的.

18 Adagio



第二乐章　賦格 C 大調 蕭格蒂(J. Szigeti)曾說这首賦格曲的主題是"来吧！聖灵呵！神呵！"，聖歌的第一行曲譜是：

19 Fuga



这一乐章在作曲技巧上采用了非常复杂的对位处理方法．而要用一把小提琴演奏出来是極其困难的事情．像这样的旋律，以后的作曲家們也經常应用，例如有名的瑪梯松在其低音大教科書中就曾有这样的旋律出現：

20 Alla breve

第三乐章 Largo $\frac{4}{4}$ 拍子 F大調．这一乐章如同第一乐章充满了节奏性的旋律一样，在这个乐章里，用十六分音符組成的旋律像流水一样地洋溢在整个乐章之中．

21

这个乐章旋律的紧張和弛緩处理的都很适当，因而呈現出無限的美感。

第四乐章 Allegro assai $\frac{3}{4}$ 拍子 C 大調．整个乐章由二部形式構成．在旋律方面多少与第三乐章相近，是以十六分音符做为乐句結構基础的快速乐章。

在第一部分的終了部曾轉到五度上的新調。第二部分繼承着第一部，从 G 大調开始，最后返回到原調結束。

現在我們再从总的方面来回顧一下，巴赫的無伴奏奏鳴曲的第一乐章总是佔据着重要的比重，它可以預示出將要来临的斗爭．第二乐章是由严格的作法構成，然后繼以完全不同的徐緩乐章，最后再以輕快的乐曲結束全曲．每个乐章互相之間都有較大的对比和呼应，而且富有变化。

在風格上沒有或很少有同一的傾向性。巴赫对新的乐想的思維、醞釀、憧憬和努力，是使人非常敬佩和惊訝的。他的作品是多样性的。他的作品像深潭一样，神秘不可測。由此我們已可知道偉大的巴赫在音乐中的貢献是異常巨大的。

下面我們再来談談巴赫的三首 Partita (古組曲)。Partita 与 Suite (組曲)的意义完全相同，但它是在同調的舞曲中进行对比。可以說是舞曲的組合或舞曲。这种形式發源於中世紀的来根輪舞。从十七世紀中叶开始，作曲家們把引人注目的庫蘭特舞曲 (Courante)、薩拉班德舞曲 (Saraband)及吉格舞曲 (Gigue) 蒐集起来加以整理，不久以后又在吉格舞曲的前面加上所謂前奏的加伏特舞曲 (Gavotte) 等等，並把这称为前奏乐章，有时甚至加到几个乐章。

Partita 發生在德国和法国，並受到巴赫的鋼琴組曲的很大影响。所以在巴赫的組曲中就很少看得出有意大利的風格了。巴赫的組曲在性質上

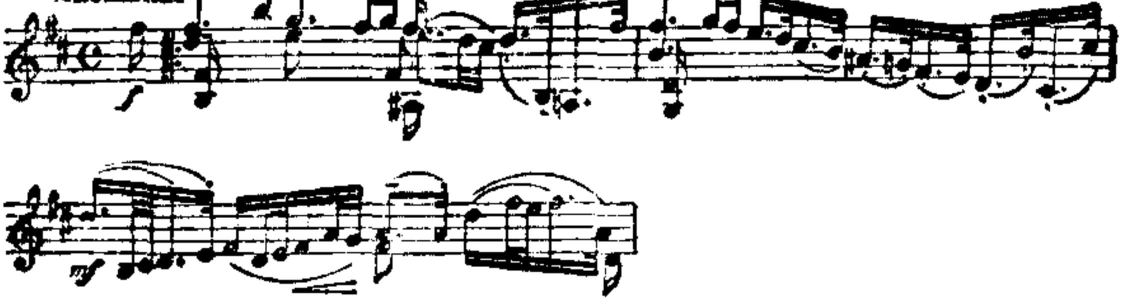
与以前的奏鳴曲很相像，於是巴赫就以这二者对照的手法給予艺术加工，在一个奏鳴曲中組成一組“組曲”。而这三首“組曲”也和他的三首奏鳴曲一样，是由三种形式構成的。

第一古組曲　b小調

第一乐章　Allemande（十七世紀的$\frac{2}{2}$拍子或$\frac{4}{4}$拍子的一种德国舞曲）$\frac{4}{4}$拍子　b小調。阿列曼德（Allemande）原是法国用偶数拍子構成的簡單的舞曲，随着它的發展又形成一种不为舞蹈伴奏用的艺术舞曲。

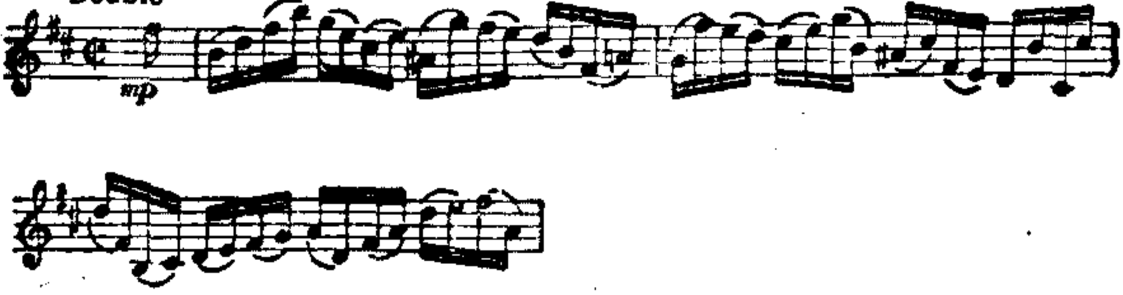
在巴赫以前已开始使用了弱起小节（“Auftakt”——乐曲开始以弱拍起音的不完全小节）的方法，而这个乐章也是从第12小节起用了由兩部分構成的阿列曼德开始於“弱起小节”的方法，用法蘭西風格鮮明的节奏、裝飾音、裝飾句和三連音等等手法来構成这首流暢的乐曲。

23 Allemande



繼續下面的第一乐章是 Double

24 Double



Double 是重复的意思，在十七世紀 法国的鋼琴組曲中常見. 这一乐章是把前一乐章的节奏与和声加以变化的变奏曲，全曲中貫串着十六分音符的琶音組句.

第三乐章　Corrénte $\frac{3}{4}$ 拍子　b 小調　由法国舞曲組成.

25 Corrénte

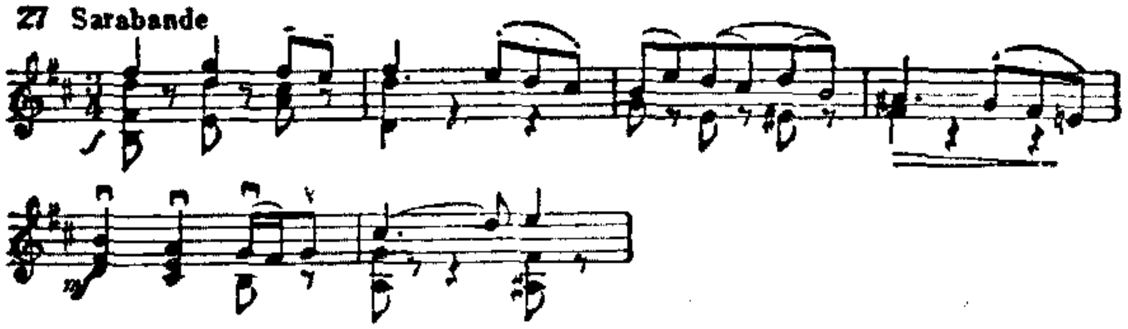
这种乐曲，原来是十六世紀末叶流行於法蘭西的奇数拍子舞曲。到了十八世紀就演变成像帶有弱起小节風格的、用八分音符組句的形式。这一乐章是由每部分 12 小节的兩部分組成。全曲都由十六分音符構成。

26 Double Presto

第四乐章是快速乐章。

第五乐章是以同調 $\frac{3}{4}$ 拍子的薩拉班德舞曲組成。

27 Sarabande



这一乐章的曲調很像与西班牙庫蘭特舞曲同时兴起的一种独奏舞曲，在十七世紀用於組曲中的庫蘭特舞曲与吉格舞曲之間。在这里用了很多三部及四部和声与前曲相对照。

第七乐章是由$\frac{2}{2}$拍子布列舞曲（"Bourıée"$\frac{4}{4}$或$\frac{2}{2}$拍子的愉快的舞曲）代替了前一乐章的吉格舞曲。

28 Bourrée

这种舞曲也是十七世紀出現在法国．但並不是組曲所限定的組成部分或必須采用的形式，因为当时組曲的普通排列方法是：阿列曼特舞曲——庫蘭特舞曲——薩拉班德舞曲——吉格舞曲．如果在曲中加上再現部，則須以当时的曲数来决定．在巴赫的作品中只限定使用一曲．

在这首布列舞曲中巴赫使用了三声和四声部的和声，这样就使原来安然快活的乐想增加几分健壯有力的气息．下面單声部的八分音符組句則呈現出布列舞曲眞正的風格．

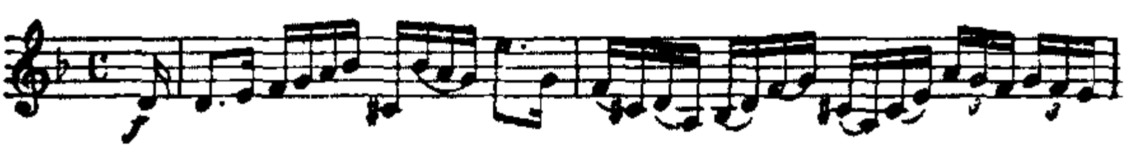
第二古組曲　d 小調

这个乐曲在最后一部分附有著名的西班牙舞

曲恰空。本是由四个乐章組成，恰空是加在第四乐章里的附加乐章，而恰空本身就已經比原第四乐章还大，从乐曲的規模上看来，已近似五个乐章的乐曲了.

第一乐章 $\frac{4}{4}$ 拍子 d 小調，阿列曼特舞曲風格的乐曲.

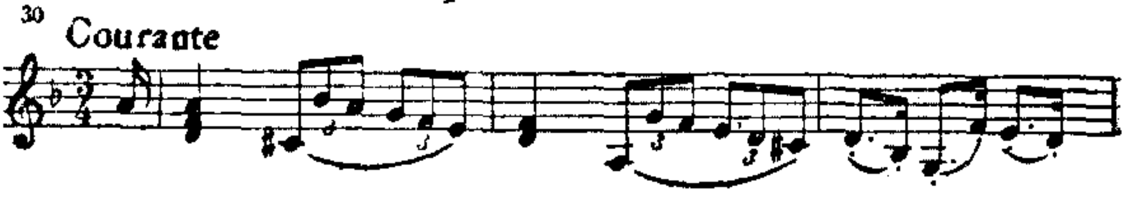
29



这个乐章与第一古組曲的多音的复調音乐完全相反，是由單音旋律構成. 像思念着最后的恰空一样的十六分音符的音型，时而交織着三十二分音符的裝飾音，旋律是由單音的琶音構成. 下面不連接再現部分，紧接着进入了第二乐章.

第二乐章是由 $\frac{3}{4}$ 拍子的庫蘭特舞曲組成.

30



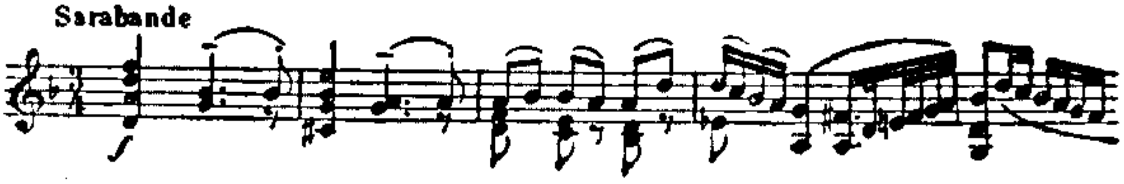
这一乐章的旋律非常近似阿列曼特舞曲，也是由八分音符的單音組成，常常以銳利的节奏阻

擋着主題的进行。

第三乐章是 $\frac{3}{4}$ 拍子的薩拉班德舞曲。主旋律帶有濃厚的恰空的节奏：

31

Sarabande

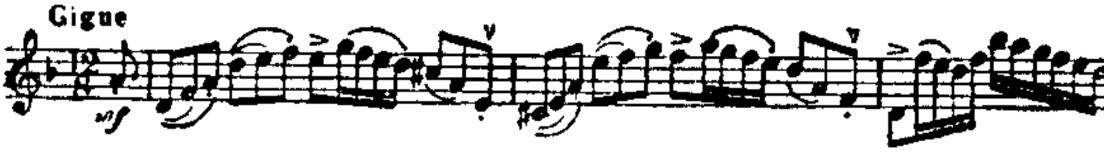


这一乐章使用了很多帶重音的和声。旋律的裝飾和变化較多。

第四乐章是 $\frac{12}{8}$ 拍子的吉格舞曲。它原来是这首組曲的最終乐章。

32

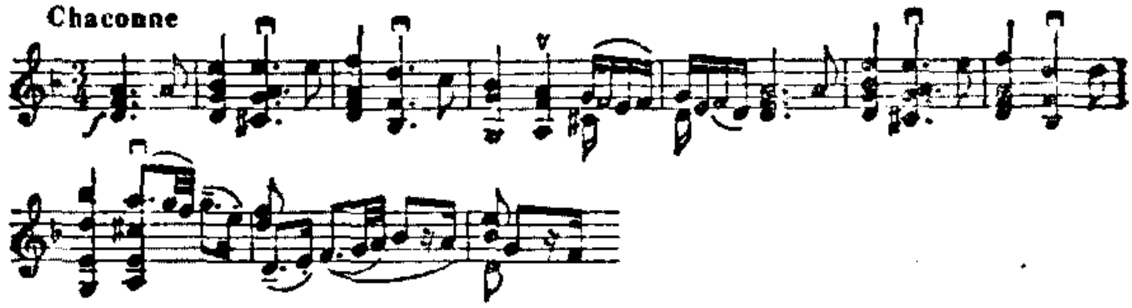
Gigue



吉格舞曲因为具有快急的速度，因而不可能

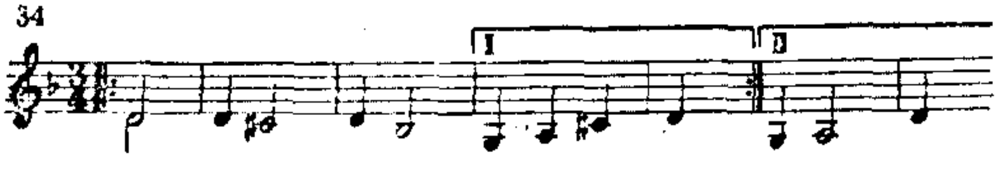
成为多音的复調的乐曲，在很早的时候，它本来是十六世紀末叶的一种偶数拍子的滑稽舞曲，以后常常用作組曲的終曲。这首吉格舞曲是由各有12小节的兩部分構成。除动机乐句的几个音符以外，几乎全是十六分音符的急速进行。在这个終曲以后巴赫又附加了一首恰空。

33



恰空本是$\frac{3}{4}$拍子的西班牙舞曲，它建立在Basso Ostinato之上，是由8小节基础低音的变奏曲或迴旋曲組合而成的，类似变奏曲形式的乐曲。从上例乐曲中我們可以知道，如果把这首乐曲主題的Ostinato拿出来，就如同下例一样：

34



全曲以8小节的乐句为基础，再一一变化其

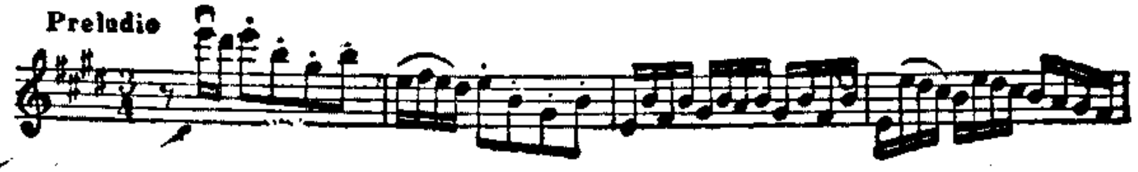
形式．我們通过全曲来仔細地观察一下音型及复对位 Ostinato 本身所表現出来的旋律，在形式或外表上也是有变化的．从观感上我們也可能認为这是一个新的主題的出現，而就能認为这是迴旋曲風格的形式．这几种主題的展开方法时而采取对位的、时而采取和声的十六分音符和三十二分音符的組句，像似風暴縱横無阻地飞翔着、旋轉着，或者借加伏特舞曲、小步舞曲、布列舞曲等等手法把中部（Trio）風格的对照部分，把用来变奏乐曲主題的旋律，轉到 D 大調，然而它是紧紧地掌握着原有节奏而进行变奏的．此后，又回到原来的 d 小調並且再接触到主題．最后回到主題乐句，全曲逐告結束．

从这首乐曲的整体来看，不仅可以看出巴赫在作曲方面有着庄严华丽的技巧，而且体会到巴赫是精通小提琴的演奏技巧的．这首乐曲是他的作品中最受欢迎的一首．

第三古組曲　E 大調

第一乐章是 $\frac{3}{4}$ 拍子的前奏曲.

36

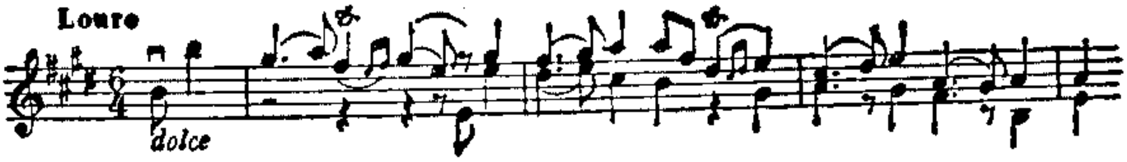


在前奏曲这一乐章里,有不断地跳动着由十六分音符所組成的句子和华丽的琶音. 是一首非常新穎的序奏. 以后巴赫曾把这首前奏曲編成題名为《市会选举交声曲》的風琴和管弦乐队演奏用的乐曲.

第二乐章是 $\frac{6}{4}$ 拍子的古代法国盧利 (Loure) 舞曲,在巴赫的第一古組曲中曾提到組曲中必須含有阿列曼德舞曲、庫蘭特舞曲. 在这首曲子中它不是作为重要的組成部分,而是在对比的基础上創作出来的完全自由的組曲. 盧利舞曲在十八世紀是一种常用的薩拉班德風格的乐曲形式. 在这一乐曲中巴赫采用了复調的处理方法.

36

Loure

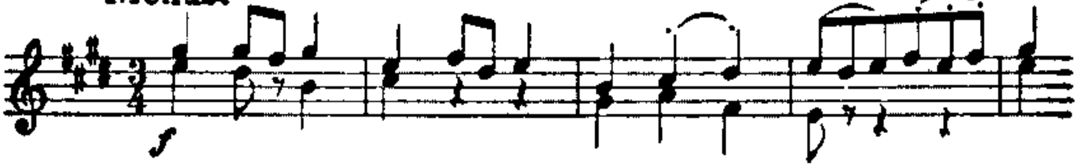


这一乐章也是一首比較緩慢的舞曲，接着便是由 $\frac{2}{2}$ 拍子組成的迴旋曲形式的加伏特舞曲：

37 Gavotte en Rondeau

从乐曲的旋律和节奏中我們可以想象到，一边喊叫着一边踏脚拍手地在跳着德国民間舞的形象．而巴赫用这些形象在乐曲进行中做了很好的对照．在必須編排薩拉班德的位置上有兩首梅奴哀舞曲，其第一曲是朴素的、威严的、男性的：

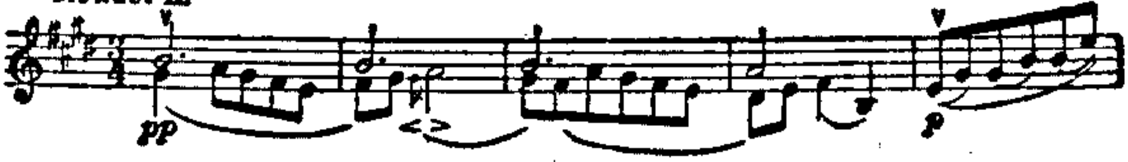
38 Menuet



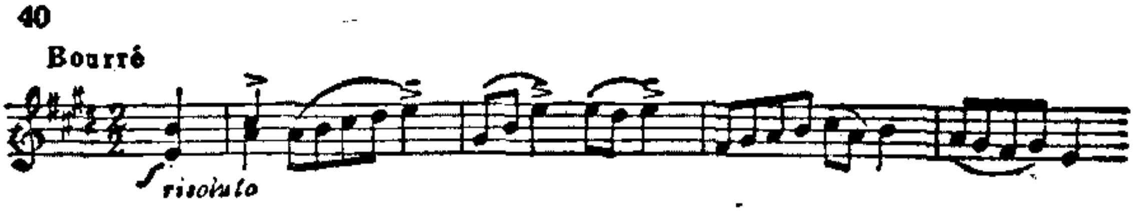
第二曲是优雅的、女性的．

39

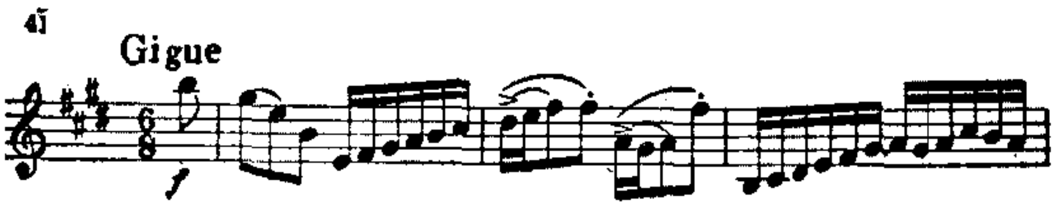
Menuet II.



連接上曲的布列舞曲是象征着作者簡朴生活的旋律：



下面紧接着便进入終曲(吉格舞曲)：



这首吉格舞曲由各有 16 小节的二部形式構成，乐曲活潑而愉快．这首吉格無論在乐曲的規模上、技巧上，都与以上的五曲不同．

縱观以上六曲，巴赫的最后这一首古組曲頗为乐观而素朴、光輝而豪放．同时从他的庄重而豪放的作品中，也反映出当时社会的思想潮流．